



fábio roberto lucas  
mariana maia simoni  
leila darin  
[orgs.]

# Poéticas do coabitar

LITERATURA E ECOLOGIA  
NA ERA DO ANTROPOCENO

Cultura e Barbárie

*Poéticas do coabitar. Literatura e Ecologia na era do Antropoceno. 2024.*

**Organizadores**

Fábio Roberto Lucas, Mariana Maia Simoni, Leila Darin

©Autoras e autores, 2024

©Esta edição: Cultura e Barbárie, 2024

**IMAGEM DA CAPA** *Polystichum munitum*, 1928. Karl Blossfeldt.

**Cultura e Barbárie Editora**

Caixa postal 5069 | Florianópolis, SC

www.culturaebarbarie.com.br | contato@culturaebarbarie.com.br

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Poéticas do coabitar [livro eletrônico] :  
literatura e ecologia na era do antropoceno /  
organizadores Fábio Roberto Lucas, Mariana Maia  
Simoni, Leila Darin. -- Florianópolis, SC :  
Cultura e Barbárie, 2024.  
PDF

Vários autores.  
Bibliografia.  
ISBN 978-65-87529-60-8

1. Antropoceno 2. Ecologia 3. Ensaios  
4. Literatura - Crítica e interpretação  
I. Lucas, Fábio Roberto. II. Simoni, Mariana  
Maia. III. Darin, Leila.

24-242279

CDD-080

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Ensaios : Coletâneas : Literatura 080

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Auxílio: 2628/2023, Processo: 88881.909958/2023-01.



## SUMÁRIO

### 04 | ANOTAÇÕES AO REDOR DO CÍRCULO

**Ana Estaregui (PUC-SP)**

### 07 | PREFÁCIO: POÉTICAS DO COABITAR

**Fábio Roberto Lucas (PUC-USP) | Leila Darin (PUC-SP) | Mariana Simoni (Freie Universität Berlin, Alemanha)**

### 11 | I KÛATIARYPYRAMA: APONTAMENTOS PARA UMA "LIÇÃO DE ESCRITA" TUPINAMBÁ

**Alexandre Nodari (UFSC)**

### 21 | FITOGRAFIA: A LITERATURA COMO ESCRITA DAS PLANTAS

**Patrícia Vieira (Universidade de Coimbra, Portugal)**

### 33 | A ESCRITA DA NATUREZA NO *EL LIBRO DE LAS DIEZ MIL COSAS*, DA INTERMUNDIAL HOLOBIENTE

**Gabriel Salvi Philipson (PUC-SP)**

### 43 | RESISTÊNCIA MULTIESPÉCIES E CONTRAHEGEMONIZAÇÃO DA VIDA: DIÁLOGOS ENTRE DENILSON BANIWA E COMANDO MATICO

**Jamille Pinheiro (University of London, Inglaterra)**

### 55 | ENTRE O LOBO E A ONÇA: FIGURAS DA NATUREZA, DA VIOLÊNCIA E DA CULTURA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA

**Fábio Roberto Lucas (PUC-SP), Paula Gardenia Lucena Gallego (PUC-SP), Leila Darin (PUC-SP)**

### 67 | LIÇÕES DE ENTROPOLOGIA II: TRADIÇÕES TEXTUAIS E DESINTEGRAÇÕES LITERÁRIAS

**Eduardo Jorge (Universität Zürich, Suíça)**

### 80 | LUGAR DE FALHA: A REDE NA PERSPECTIVA DO PEIXE

**Marília Librandi-Rocha (Princeton University, EUA)**

### 97 | RESUMO DOS ARTIGOS

### 100 | AUTORIA

## FITOGRAFIA:

### A LITERATURA COMO ESCRITA DAS PLANTAS<sup>1</sup>

PATRÍCIA VIEIRA

TRADUÇÃO DE RUI LOPO

#### Podem as plantas falar?

Os seres humanos sempre se sentiram fascinados pela possibilidade de as plantas poderem partilhar as suas histórias. Se elas pudessem conversar, o que nos diriam? Que língua falariam e como descreveriam a sua existência? Na actualidade, é ponto assente que as plantas comunicam, através de sinais bioquímicos, por exemplo. Fazem-no entre si e com outros seres vivos, nomeadamente insectos, de forma a alertarem membros da mesma espécie para o perigo, atrair polinizadores, afastar potenciais predadores etc.<sup>2</sup> Mas as histórias de plantas que mais atraem os humanos não são as que dão conta de aspectos pragmáticos da sobrevivência. Queremos conhecer os segredos mais íntimos da flora, que nos parecem bastante hermeticamente, e penetrar no núcleo do ser das plantas. O que diriam as plantas sobre si próprias, sobre o seu ambiente e, sobretudo, o que diriam de nós?

As escritoras e as artistas têm estado na linha da frente das tentativas de apresentar as histórias das plantas de uma forma que os humanos entendam. Desde as árvores falantes da ficção de J. R. Tolkien às instalações que captam as interações entre humanos e plantas, a humanidade tem vindo a tentar apreender o que os seres vegetais expressam. Um exemplo revelador é a arte de Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, cujas obras *Interactive Plant Growing* (1992) e *Data Tree* (2009) utilizam um programa de computador para *traduzir* os impulsos eléctricos de uma planta numa linguagem inteligível para os humanos. Para além do domínio artístico, as experiências de Cleve Backster de ligar plantas a um polígrafo para determinar a sua reacção a vários estímulos ou, mais recentemente, o blogue “Midori-san,” *escrito* por uma planta que, num café japonês e ligada a um programa informático interpreta as suas sensações, mostram o fascínio pelo que as plantas têm para dizer.<sup>3</sup> O desejo de escutar aquilo que os seres vegetais expressam remete para os ideais do Iluminismo: a luz de uma racionalidade que supostamente iluminaria até os recantos mais obscuros da alma de uma pessoa deveria agora estender-se não só aos animais, mas também às plantas. De acordo com o impulso de visibilidade total do Iluminismo, que anda de mãos dadas com o sonho da total traduzibilidade, as histórias das plantas estariam simplesmente à espera da sua vez para se tornarem totalmente disponíveis e inteligíveis ao espírito humano.<sup>4</sup>

---

1 Este artigo foi originalmente publicado na revista académica *Environmental Philosophy*. 12.2 (Outono de 2015), p. 205-220, com o título “*Phytographia: Literature as Plant Writing*”. Agradeço à revista a permissão para reproduzir uma nova versão do artigo, traduzido para português, neste volume. A tradução e revisão do artigo são parte do projeto ECO, financiado pelo European Research Council (ERC) no contexto do programa de investigação e inovação da União Europeia, Horizonte 2020 (bolsa nr. 101002359). Todas as citações de textos em língua estrangeira foram traduzidas das fontes consultadas no ensaio original e mencionadas nas referências bibliográficas.

2 Veja-se, por exemplo, Heil e Ton (2008, p. 264-272) e Heil e Karban (2010, p. 137-144).

3 Para uma descrição pormenorizada do blogue Midori-San, ver Marder (2017).

4 Para uma discussão do sonho iluminista de visibilidade total, Vieira (2011), p. 23-26.

Mas o que significaria iluminar a alma das plantas, de modo a desvendar o que elas de si próprias contariam? Ao contrário dos seres humanos, as plantas não possuem um núcleo oculto enterrado no fundo da sua psique. Como Goethe perspicazmente observou, a folha, completamente exposta à luz do sol e aos elementos, é a forma arquetípica de uma planta, consistindo o restante do corpo vegetal em nada mais do que numa metamorfose deste órgão básico (Goethe, 2009). O cruzamento da razão iluminista com a exposição da vida da planta, que se dá a si mesma ao mundo exterior e revela os seus enigmas à superfície da sua pele, promete desfazer alguns binarismos que continuam a assolar as abordagens contemporâneas sobre os seres vivos mais que humanos. Como distinguiríamos nós a matéria da forma, a acção do pensamento, a natureza da cultura, se adoptássemos a perspectiva de uma planta? (cf. Marder, 2014)<sup>5</sup>.

A aspiração iluminista à visibilidade total encerra um lado obscuro. A vontade humana de conhecer as histórias das plantas não exprimirá um desejo de as dominar e possuir? No esforço para tornar todas as coisas e todos os seres completamente transparentes não estarão os seres humanos a obliterar aquilo que procuram conhecer? Seria pertinente escutar o aviso do filósofo Emmanuel Levinas, segundo o qual conhecer o Outro equivale a destruí-lo, a ela, a ele ou a isso (embora o outro seja sempre uma pessoa para Levinas, acrescentei “isso” à lista dos possíveis *outros*, pronome que engloba tanto plantas e animais). Ao contrário do que sucede com a ânsia insaciável de conhecimento do Iluminismo, Levinas defende o respeito pelo Outro e pelas suas histórias: histórias delas e deles, disso e daquilo, histórias que manterão sempre uma aura irreductível de mistério (Lévinas, 2001).

Uma interpretação mais caridosa da atracção humana pelas narrativas das plantas não se inspiraria na fantasia iluminista da visibilidade total, mas em ideias mais recentes com origem nos estudos pós-coloniais. Poderíamos perguntar, no seguimento do famoso ensaio de Gayatri Spivak (1988, p. 271-313) sobre a subalterna, “Pode a planta tomar a palavra?” e quais seriam os parâmetros de uma tal locução metafórica? Estaríamos preparados para ouvir o discurso da flora? Ou preferiríamos, como Spivak advertiu sobre o caso da subalterna, sobrepor os nossos pensamentos, raciocínios e ideias preconcebidas, talvez até bem-intencionados, aos da planta?<sup>6</sup>

A analogia entre a planta e a subalterna não é completa, evidentemente. Afinal de contas, o humano subalterno é dotado de uma forma inteligível de linguagem. O problema aqui é a incapacidade de reconhecer a validade das reivindicações de alguém que tem um modo de existência específico, que é erroneamente considerado inferior. Esta situação produziu uma brutalidade extrema em contextos coloniais, onde os colonizadores, surdos às narrativas dos seus súbditos, insistiam em impor a sua própria narrativa dominante nas diferentes terras que ocupavam. Ainda assim, as semelhanças entre o humano subalterno e a planta são notáveis. Relegadas para as margens do pensamento ocidental, ambas as categorias têm sido apresentadas como imagens negativas dos ideais triunfantes da modernidade. Pelo menos desde o tempo das primeiras viagens europeias à costa de África, à Índia e à América, no século quinze, a modernidade tem sido apresentada como uma cruzada da civilização contra costumes bárbaros e, ao mesmo tempo, como um esforço para domar uma natureza selvagem e desregrada. A flora tropical, que desafiava a aparência domesticada das paisagens europeias, foi particularmente apontada como um perigo a ultrapassar, uma vez que constituía um obstáculo à marcha de progresso do Ocidente.<sup>7</sup>

---

5 Marder destacou o potencial da vida vegetal para desfazer alguns dos preconceitos metafísicos mais duradouros, como a preferência pela profundidade em detrimento da superfície, a preponderância do todo sobre as suas partes ou a denegação da materialidade em favor da elevação do espírito.

6 Neste ponto estou a seguir e desenvolver a linha argumentativa de Michael Marder que advoga que “o silêncio absoluto da planta coloca-a na posição do subalterno” (2014, p. 186).

7 Ver Stepan (2001, p. 53-54) e Arnold (2000, p. 7-11).

Sugiro que, seguindo os passos dos estudos pós-coloniais, façamos um esforço para ouvir as plantas falar. Mais ainda do que no caso dos subalternos, esta é uma tarefa desafiante. As histórias das plantas “em si mesmas” sempre nos escaparão, dado que a nossa relação com a flora é necessariamente mediada pela percepção sensorial humana, pelo conhecimento científico e por uma extensa história cultural que inclui, entre outras referências, a literatura de origem pastoril e as geórgicas, a par de um grande número de escritos utópicos e, mais recentemente, distópicos. No entanto, a nossa incapacidade de abandonar completamente o ponto de vista humano não significa que tenhamos que compartimentalizar os humanos e as plantas em esferas destinadas a permanecer separadas. Como podemos decifrar a linguagem das plantas e mergulhar nas suas histórias?

A minha resposta implica recorrermos à noção de *inscrição* como ponte possível sobre o abismo que separa os humanos do mundo das plantas. Tomo emprestado este conceito da obra de Jacques Derrida e utilizo-o para descrever a miríade de formas através das quais todos os seres deixam marcas de si próprios no seu ambiente e na existência daqueles que os rodeiam.<sup>8</sup> A inscrição das plantas depende, em primeiro lugar, das suas configurações físicas, que moldam tanto os contornos da paisagem, como no caso de uma floresta, por oposição a uma savana, quanto a sua relação com os animais, determinada, por exemplo, pela cor de uma flor que agrada a um determinado polinizador ou pela atracção que um ser humano sente pela combinação agradável de formas e tonalidades num ramo de flores. O estudo dos modos de inscrição das plantas na biosfera constitui um domínio de investigação científica que tem procurado compreender como a flora interage com outras entidades vivas e não vivas.

A inscrição vegetal nas vidas humanas, por sua vez, ocorre a um nível muito básico, através dos alimentos que ingerimos, dos espaços que habitamos e do oxigénio que respiramos. Neste artigo, porém, trabalharei com uma noção mais restrita de inscrição. Irei priorizar os modos específicos pelos quais o mundo vegetal é incorporado nas produções culturais humanas, um tipo de inscrição que designo como *fitografia*, utilizando a literatura – neste caso, a literatura sobre a Amazónia – como exemplo da porosidade da fronteira entre as representações artísticas da flora e as marcas deixadas nos textos pelas próprias plantas. Este ensaio assenta na premissa de que existe um *continuum* entre as formas de inscrição das plantas e as humanas, que interagem e se enredam umas nas outras.

A inscrição das plantas não é sinónima da noção cognata de *agência* das plantas. Embora as plantas não sejam, claramente, entidades inertes e desprovidas de capacidade de ação, a ideia de agência na flora aproxima-se perigosamente de uma antropomorfização do seu comportamento, devido ao uso de um modelo que tem origem no comportamento humano. Tal conceptualização é aqui considerada desnecessária, uma vez que a agência não é mais do que um desejo de inscrição, o que equivale a dizer um desejo de ser.<sup>9</sup> Em vez de a enquadrarmos como agência, a inscrição pode ser entendida em termos do *conatus essendi* de Espinosa, o desejo de todas as coisas perseverarem na existência, anseio esse que deixa vestígios noutras entidades. No resto deste ensaio, destacarei os vestígios da flora na literatura: as marcas do contínuo processo de inscrição das plantas, isto é, das suas próprias vidas.

### ***Da signatura rerum à fitografia***

A compreensão do mundo como uma cadeia complexa de significações tem raízes profundas no pensamento ocidental. O mais elaborado enunciado pré-científico desta ideia é a doutrina da *signatura*

---

8 Neste ensaio, o meu foco são os modos de inscrição das plantas, mas a noção também se aplica aos animais que, do mesmo modo, se inscrevem a si mesmos nas vidas humanas de múltiplas formas.

9 A *agência* é uma das formas de inscrição humana. Há muitas outras formas de inscrição dos seres humanos, como a expressão corporal, os movimentos involuntários, etc., que partilhamos com os animais e as plantas.



*rerum*, amplamente adotada por alquimistas e médicos e sistematizada pelo místico alemão Jakob Böhme no livro *De Signatura Rerum* (1621). Segundo Böhme, todas as entidades têm a marca de Deus, mediada pelas diferentes propriedades que o Criador lhes atribuiu. Cada característica interior ou essência de uma coisa exprime-se na sua constituição exterior, na sua forma ou assinatura.

Portanto, a maior compreensão é a da assinatura, pela qual o homem... pode aprender a conhecer a essência de todas as essências; porque pela forma externa de todas as criaturas,... o espírito oculto pode ser conhecido; pois a natureza a todas as coisas concedeu a sua linguagem de acordo com a sua essência e forma. (Böhme, 1912, s/p)

Se “esta é a linguagem da natureza, com a qual todas as coisas falam consoante as suas propriedades, e continuamente se manifestam, declarando-se e colocando-se a si mesmas no sentido do que lhes seja bom ou proveitoso” (Böhme, 1912, s/p), a humanidade deve simplesmente aprender a interpretar correctamente a assinatura de cada ser.

A doutrina de Böhme é particularmente pertinente como guia da relação entre os humanos e as plantas. Dado que a vida vegetal apresenta sinais das suas qualidades na sua assinatura, ou forma exterior, os seres humanos podem facilmente descobrir o melhor uso para cada árvore, arbusto, erva ou flor, observando a forma de cada planta: “portanto, o médico que compreende a assinatura pode, melhor do que ninguém, colher ele próprio as ervas” (Böhme, 1912, s/p.). A noção de que certas plantas seriam particularmente adequadas para tratar uma doença relacionada com uma determinada parte do corpo pelo facto de se assemelharem a esse órgão específico existia pelo menos desde a Antiguidade Clássica<sup>10</sup>. Böhme revelou os fundamentos teológicos desta antiga crença, colocando o Criador como garante último da veracidade da assinatura. Deus, como um artista orgulhoso, teria deixado a Sua marca indelével até na mais ínfima das Suas criaturas e os humanos confiam nessas assinaturas precisamente porque estes sinais remontam à vontade de uma divindade benevolente. O sistema da *signatura rerum* estava assim hierarquicamente organizado, espelhando a visão medieval de uma criação piramidal. Deus encontrava-se no vértice –enquanto origem e corolário – de uma sucessão de propriedades que se manifestavam através das suas assinaturas nos corpos de cada ser, enquanto que os humanos ocupavam a posição ambígua de serem simultaneamente portadores da assinatura de Deus e decodificadores das Suas marcas no mundo.

Um dos argumentos mais fascinantes de Böhme consiste na sua insistência na correspondência entre interior e exterior: “assim como a propriedade de cada coisa é internamente, assim terá externamente a sua assinatura, tanto nos animais como nos vegetais” (Böhme, 1912, s/p.). Os corpos dos animais e das plantas (e também dos seres humanos) expressariam aquilo que eles são, num intercâmbio contínuo entre realidades interiores e exteriores que resulta na anulação dessa mesma distinção. Porque se a forma de uma entidade exprime a sua essência, a essência também é determinada pela forma. A divisão entre interior e exterior é particularmente desprovida de sentido no caso das plantas, que se abrem ao mundo exterior num esforço para maximizar a superfície do corpo exposta à luz solar. Para a flora, a assinatura é claramente a essência.

Um outro nome para a assinatura das plantas é a sua inscrição no mundo através das suas manifestações corporais. Com efeito, o termo latino *signatura rerum* pode ser lido, seguindo Böhme, como a assinatura de Deus nas coisas, ou, em alternativa, como a assinatura *das próprias coisas*. Se retirássemos a figura do Criador como raiz de todas as assinaturas, a estrutura hierárquica do sistema desmoronar-se-ia e ficaríamos com uma multiplicidade de assinaturas que exprimiriam o modo de ser de cada coisa. O

---

<sup>10</sup> Para uma análise aprofundada da função da semelhança e das correspondências nos alvares da modernidade, cf. Foucault (2002, p. 19sq).

complexo de assinaturas imanentes e das suas inter-relações constitui a linguagem das coisas, de que a linguagem materialmente inscrita das plantas é um subconjunto.

O pensador Walter Benjamin expôs a sua versão das teias de significação que ligam todas as coisas num ensaio intitulado “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana,” escrito em 1916. À semelhança de Böhme, Benjamin defende que todas as entidades estão prenhes de significado: “Não há nenhuma coisa ou acontecimento, de natureza animada ou inanimada, que de alguma forma não participe de linguagem... Este uso da palavra *linguagem* não é de modo algum metafórico” (Benjamin, 1997, p. 72). As coisas articulam-se a si mesmas através da sua “maior ou menor comunidade material,” a qual, no caso das plantas, estatui a sua inscrição física no seu ambiente. Esta comunidade material, escreve Benjamin, “é imediata e infinita, como qualquer comunicação linguística; é mágica (pois há também uma magia da matéria)” (1997, p. 67)<sup>11</sup>. Benjamin retrata um mundo encantado, vivente, não por ser povoado pelos espíritos do animismo, mas por se desdobrar em inscrições materiais que equivalem à linguagem de cada ser<sup>12</sup>. É contudo desconcertante que, neste mesmo ensaio de Benjamin, se leia que “as linguagens das coisas são imperfeitas, e as coisas são mudas” (1997, p. 67)<sup>13</sup>. Isto não se deve apenas por às coisas “ser negado o puro princípio formal da linguagem – nomeadamente o som,” mas, principalmente, porque lhes falta a capacidade de se nomearem a si próprias e a outras entidades (1997, p. 67). Benjamin, retomando a visão hierárquica de Böhme, considerava que os seres humanos ocupavam uma posição especial dentro da linguagem, uma vez que só eles possuem a capacidade de nomear. Dar um nome a cada entidade confere ao ser humano o enorme poder de governar toda a criação: “Toda a natureza, na medida em que ela própria comunica, comunica pela linguagem e, por isso, finalmente, pelo homem. Por isso, ele é o senhor da natureza e pode dar nomes às coisas” (1997, p. 65).

Benjamin destaca as características redentoras da nomeação, que liberta as coisas da sua mudez forçada, permitindo que o sopro divino da criação nelas encoberto possa brilhar através da linguagem humana. No entanto, também reconhece que algemar a natureza aos caprichos da humanidade é prestar-lhe um mau serviço. Benjamin afirma: “Constitui uma verdade metafísica que toda a natureza se começaria a lamentar se fosse dotada de linguagem [verbal]” (1997, p. 72). A natureza lamenta silenciosamente – através da sua “respiração sensual” ou através de “um farfalhar das plantas” – o seu jugo em relação à humanidade e a sua impotência para se auto-nomear, que a escraviza à linguagem humana (1997, p. 73). Ser nomeado... talvez permaneça sempre como um apelo ao luto,” reconhece Benjamin, “mas quão mais melancólico é ser nomeado, não a partir dos nomes de uma linguagem paradisíaca e abençoada, mas das cem línguas do humano, nas quais o nome já se foi desvanecendo” (1997, p. 73). Se o desamparo das entidades não-humanas já era manifesto quando no Éden foram sujeitas à nomeação, quanto mais desalento experimentam quando são nomeadas na confusão pós-babélica das línguas?

Benjamin aponta para uma fissura na sua teoria quando observa que a razão mais profunda da “melancolia” e da “mudez deliberada” das coisas é a sua “sobre-nomeação” pelos humanos (1997, p. 73). Após a Queda, os humanos perderam o contacto com o carácter sagrado da nomeação e a linguagem

---

11 Benjamin exprime a mesma ideia mais adiante no texto, quando menciona a “comunicação da matéria em comunhão mágica” (1997, p. 70).

12 Benjamin pode estar a dialogar implicitamente no seu ensaio com o famoso veredicto do sociólogo Max Weber, segundo o qual a mentalidade científica ocidental conduziu a um desencantamento (*Entzauberung*) do mundo. O reconhecimento de uma linguagem das coisas contribuiria para “reencantar” a existência humana.

13 Para Benjamin, as coisas só se tornam elas próprias quando comunicam a sua linguagem sem palavras aos seres humanos: “Com quem comunica a lâmpada? Com a montanha? A raposa? – Mas aqui a resposta é: com o homem. Não se trata de antropomorfismo. A verdade desta resposta revela-se no conhecimento humano [*Erkenntnis*] e talvez também na arte” (1997, p. 64).



transformou-se em “tagarelice vazia.” Esta foi a condição prévia para o subsequente “afastamento” e “escravização das coisas,” cujos diferentes modos de ser são espezinhados quando a humanidade as considera como simples ferramentas ou matérias-primas, meios para um fim exterior (1997, p. 72). A mudez da natureza é, assim, não só a causa da sua servidão, mas também uma forma de resistência à sua sujeição aos humanos. No entanto, embora Benjamin admita as deficiências da relação dos humanos com os outros seres, não consegue dar o passo seguinte, que consistiria em desenredar a linguagem das coisas da sua dependência da humanidade.

Benjamin considera que a passagem da linguagem das coisas para a linguagem dos humanos é a tarefa infinita da tradução, que é a sua versão da interpretação da *signatura* de cada coisa. Se, num mundo anterior à Queda, esta tradução era unívoca, após a expulsão do Paraíso as coisas só são nomeadas de forma imperfeita. A tradução tem uma importância metafísica, a saber, a de lutar permanentemente pela perfeita metamorfose de uma língua noutra, um ideal nunca alcançável pela humanidade decaída. Contudo, tanto para Benjamin como para Böhme, a relação entre humanos e mais que humanos torna-se possível por Deus assegurar a adequação de todos os significados: “A objectividade desta tradução é, no entanto, garantida por Deus” (Benjamin, 1997, p. 70). Na origem dos seres humanos e do resto do mundo, trazidos ao ser pela mesma palavra criadora, Deus detém a responsabilidade pela correspondência entre o nome e aquilo que é nomeado.

Há no texto de Benjamin uma alternativa ao modelo estratificado de tradução, segundo o qual a “linguagem imperfeita” das coisas dá lugar a “uma linguagem mais perfeita,” que é a dos seres humanos (1997, p. 70). As obras de arte não pretendem traduzir a linguagem das coisas para a linguagem dos humanos, mas sim propiciar um encontro entre as duas: “a arte no seu conjunto, incluindo a poesia, não assenta na essência última do espírito da linguagem, mas no espírito da linguagem nas coisas, mesmo na sua mais consumada beleza” (1997, p. 67). Os artistas, os demiurgos do Romantismo, apontam na direcção de um mundo não hierárquico, onde todas as línguas são igualmente válidas e a tradução se move horizontalmente, vertendo a linguagem de um ser mais que humano ou humano na linguagem de um outro. Benjamin tem plena consciência das tonalidades utópicas da sua visão da arte: “devemos aqui recordar a comunidade material das coisas na sua comunicação. Além disso, a comunicação das coisas é em si comunitária na forma como apreende o mundo enquanto tal como um todo indiviso” (1997, p. 73). A arte participa da natureza comunitária das coisas no seu esforço para reunir mais que humanos e humanos e assim tornar o mundo cindido e pós-edénico novamente inteiro.

Benjamin destaca as belas-artes como estando particularmente sintonizadas com a linguagem das coisas: “É amplamente concebível que a linguagem da escultura ou da pintura se baseie em certos tipos de linguagens-de-coisas... Estamos a tratar aqui de linguagens sem nome, não acústicas, linguagens que pro-manam da matéria” (1997, p. 73). Não há, no entanto, qualquer razão para excluir outras formas de arte como potenciais catalisadoras de uma comunhão entre as linguagens de diferentes entidades. A literatura também pode ser o palco desse encontro, aberta não só à heteroglossia bakhtiniana dos vários discursos humanos, mas também à convergência de linguagens mais que humanas e humanas. Como veremos, a *fitografia*, ou escrita das plantas, denota um desses encontros: a junção da linguagem sem palavras das plantas com a literatura como forma esteticamente mediada de linguagem humana.

Como conceber a *signatura rerum* de Böhme sem a sua base religiosa? Poderá a linguagem das coisas de Benjamin alguma vez aceder ao nível da linguagem humana? Quais seriam os contornos de uma linguagem das plantas e de uma sua escrita? O caminho para responder a estes dilemas leva-nos às noções de *arqui-escritura*, *traço* e *différance* desenvolvidas por Jacques Derrida na segunda metade do século vinte. O filósofo francês posiciona-se contra o preconceito do pensamento ocidental a favor da linguagem

falada, ou fonocentrismo, que cria a ilusão de que se pode detectar a origem de cada enunciado, seguindo a voz até à sua fonte no corpo de um dado ser humano. Contrariando esta fixação metafísica na presença, Derrida sugere, em vez disso, que só uma inscrição generalizada de entidades e acontecimentos no mundo (e, de facto, do próprio mundo) cria as condições de possibilidade para que qualquer forma de linguagem se exerça e prospere – seja ela mais que humana ou humana, falada ou escrita. A *arquiescritura* é o termo utilizado por Derrida para designar esta inscrição e *inscrevibilidade* generalizadas. Baseando-se nas características particulares da palavra escrita, que pressupõe um desfasamento espacial e temporal entre o momento da enunciação e o momento da leitura, a arquiescritura abre “a possibilidade da palavra falada, e depois da sua escrita, ou *grafia* em sentido estrito” (Derrida, 1997, p. 70) e, acrescentaria eu, da linguagem das coisas e da *fitografia*.

Derrida distingue a arquiescritura dos entendimentos anteriores do mundo e dos seres como plenos de significado, na medida em que a primeira estabelece uma disseminação originária de todas as inscrições, ou *traços*, que não podem ser atribuídos a uma causa unificada como o Motor Imóvel, Deus ou o Espírito da tradição filosófica ocidental. Para Derrida, “este traço constitui a abertura da primeira exterioridade em geral, a relação enigmática do vivente com o seu outro, e de um interior com um exterior: o espaçamento” (Derrida, 1997, p. 70). *Différance* é o termo que cunhou para exprimir, simultaneamente, o diferimento da identidade e a diferença que contamina sempre a mesmidade, subjazendo a toda a linguagem e à própria vida, e abrindo a possibilidade do espaço e do tempo. Derrida prossegue:

O fora, a exterioridade ‘espacial’ e ‘objectiva’... não apareceria sem a *grammè*, sem a diferença como temporalização, sem a não-presença do outro inscrita no sentido do presente, sem a relação com a morte como estrutura concreta do presente vivo. (Derrida, 1997, p. 70-71)

Os laços que ligam o falante ao falado, o *eu* às suas acções, e até o *eu* a si próprio, são sempre descontínuos, e a alteridade, a falha e a perspectiva da morte enformam todas as inscrições.

A arquiescritura é inerentemente violenta, uma vez que representa a quebra, ou dilaceração, de toda a unidade e interioridade, ruptura e contaminação pela alteridade que, como diz Derrida, aconteceu *sempre-já* antes de que qualquer começo, nascimento ou mesmo sonho de início possa ter tido lugar:

Pensar o único dentro do sistema, inscrevê-lo aí, tal é o gesto da arquiescritura: aqui-violência, perda do próprio, da proximidade absoluta, da presença de si, na verdade, a perda do que nunca teve lugar, de uma presença de si nunca dada, mas apenas sonhada e *sempre-já* cindida, incapaz de aparecer a si própria excepto através do seu desaparecimento. (Derrida, 1997, p. 113)

A violência da arquiescritura é, pois, uma violência criadora, uma vez que os seres do mundo nada mais são do que as suas inscrições e traços, concebíveis apenas através da *différance*.

Qual é o lugar da *fitografia* na arquiescritura? Uma resposta derridiana a esta interrogação indicaria que, entidades sésseis por excelência, sempre presas a um determinado lugar pelas suas raízes, as plantas são, no entanto, o mais disseminado dos seres, não só porque povoam uma grande parte do planeta, mas também porque, através da fotossíntese, tornam possível a vida na Terra. As inscrições de todos os seres vivos no mundo são, num sentido muito literal, uma espécie de *fitografia*, possibilitada pelo trabalho incessante das plantas. Além disso, as plantas não entregam apenas as suas sementes ao acaso, contando com os elementos e com outros animais para a sua disseminação, da mesma forma que um escrito é muitas vezes disperso por vias tortuosas, mas também partilham uma outra característica central dos textos escritos, nomeadamente a sua iterabilidade. As plantas repetem incessantemente partes de si mesmas, produzindo múltiplas folhas, flores e frutos, todos estes partilhando características semelhantes, mas também apresentando minúsculas diferenças. A vida vegetal e a inscrição são, portanto, eminentemente *gráficas* e podem ser entendidas como exemplo paradigmático de arquiescritura.

O entendimento mais restrito do termo que aqui proponho considera a *fitografia* como um dos modos de inscrição das plantas que, por sua vez, se insere no contexto de uma arqui-escritura mais alargada. A *fitografia* é a designação de um encontro entre a escrita sobre as plantas e a escrita *das* plantas, que a si mesmas se inscrevem em textos humanos. Na sua forma mais básica, esta inscrição tem, ao longo da história, contado com o papiro, o lápis, a tinta, o papel e demais instrumentos de escrita. Todavia, a *fitografia* que nos ocupará no resto deste ensaio, embora vinculada ao substrato material da escrita, assume um significado ainda mais estrito. Não depende exclusivamente de uma escritora e da sua autoridade soberana para definir o ser da planta, o que implicaria a ressurgência de uma forma ingênua de realismo, segundo a qual a autora poderia retratar objetivamente o mundo. Nem se baseia na crença de uma comunhão mística com a vida vegetal que tomaria posse da alma da escritora e lhe ditaria a sua prosa. Pelo contrário, implica uma descrição literária das plantas, devedora tanto do engenho da autora que elabora o texto como da inscrição das plantas nesse mesmo processo de criação.

A *fitografia* pode ser melhor entendida por analogia com a *fotografia*, a escrita da luz. Numa fotografia, a materialidade das próprias coisas interage com a luz criando uma impressão da realidade, filtrada e moldada pela visão artística da fotógrafa. Na sua inscrição no ambiente, tornada possível pela fotossíntese, as plantas já realizam uma proto-*fotografia*. As plantas utilizam a luz solar para criar as suas articulações materiais no mundo e, ao fazê-lo, imprimem-se na biosfera, permitindo a inscrição de todos os outros seres vivos nesse processo. Tal como a sua inscrição física, *fotográfica*, no ambiente, as plantas também deixam impressões de si mesmas nas criações culturais humanas, como a literatura. A *fitografia* designa esta comunhão entre a linguagem *fotográfica* das plantas e a linguagem *logográfica* da literatura. A literatura, reino da imaginação, torna-se mediadora no encontro estético com as plantas, reconhecendo que o meio colora sempre a mensagem e que os próprios mediadores são efêmeros. Na última secção deste ensaio, analiso um conjunto de obras literárias sobre a Amazónia como ilustração da escrita *fitográfica*.

## A literatura amazónia como escrita das plantas

A literatura sobre a Amazónia parece constituir uma escolha óbvia como exemplo de *fitografia*. Sendo, de longe, a maior floresta tropical do mundo, com uma área que se estende por nove nações e abrigando enorme biodiversidade, a Amazónia é a instanciação máxima da exuberância da flora. Desde a primeira vaga de exploradores espanhóis e portugueses, passando pelos aventureiros naturalistas do século dezoito e dezanove, até aos visitantes mais recentes, todos aqueles que viajaram pela região ficaram maravilhados com a abundância, variedade e imensidão das plantas da Amazónia.

O padre jesuíta espanhol Cristóbal de Acuña, que atravessou a bacia amazónica de Quito a Belém em 1639, destacou no seu *Nuevo Descubrimiento del Gran Río de las Amazonas* (1641) a fertilidade da floresta e a abundância de alimentos, riqueza natural que comparou ao paraíso terrestre bíblico (Marcone, 2000). Séculos depois, o naturalista britânico Henry Walter Bates designou a região como “paraíso dos naturalistas” devido à variedade da sua vegetação (Bates apud Hemming, 2008, cap. 5, s/p). “Imaginar, se puderdes”, escreveu Bates no seu *The Naturalist on the River Amazons* (1863), “dois milhões de milhas quadradas de floresta... estareis, então, preparados para saber que quase todas as ordens naturais de plantas têm aqui árvores como suas representantes” (Bates apud Hemming, 2008, cap. 5, s/p). Alfred Russel Wallace, amigo de Bates, descreveu “a beleza da vegetação, que ultrapassava tudo o que já tinha visto” (Wallace apud Hemming, 2008, cap. 5, s/p) e Richard Spruce, um outro botânico britânico, ficou maravilhado com as “árvores enormes” da região, “coroadas com uma folhagem magnífica” (Spruce apud Hemming, 2008, cap. 5, s/p). Já no século vinte, Theodor Roosevelt, que viajou pela Amazónia em 1913-1914, depois de deixar o cargo de presidente dos Estados Unidos, ficou impressionado com o “vale

amazónico, imensamente rico e fértil” e com a sua floresta “magnífica”, “esplêndida” e “impenetrável” (Roosevelt, 2004).

Apesar do consenso sobre a impressionante vida vegetal da Amazônia, a maior parte dos retratos da flora da região não passam de lugares-comuns. O mais repetido é a representação dicotômica da vegetação como reminescente de um paraíso terrestre ou de um inferno verde. Enquanto Acuña e os botânicos acima citados adotavam, na sua maioria, uma visão edénica da floresta, repleta de maravilhas naturais, outros enfatizam os perigos da natureza amazônica. O escritor brasileiro Euclides da Cunha considerava os seres humanos como “intrusos impertinentes” (2000, p. 116) na região, que enfrentam um “adversário perigoso,” uma “natureza soberana e brutal” (2000, p. 125), e o seu amigo Alberto Rangel caracterizou a Amazônia como um “inferno verde” numa coletânea de contos de 1908.

Talvez a alteridade da Amazônia intimidasse os viajantes europeus, que recorriam a metáforas religiosas como forma de encarar uma vegetação que era para eles estranha e potencialmente ameaçadora, reduzindo-a a tropos familiares. Herdeiros de uma visão do mundo cuja matriz era o clima temperado e a flora correspondente da Europa e da América do Norte, os escritos que descrevem as plantas da Amazônia como celestiais ou infernais não atendem à complexidade da existência vegetal no território, abordando-a através de categorias simplistas, como benigna ou perigosa, útil ou inútil, bela ou feia, e assim por diante. Estes textos distorcem a inscrição física das plantas no ambiente, obscurecendo as relações humanas com a vegetação através do uso de noções pré-concebidas sobre aquilo que a floresta deveria ser. Estas concepções não logram escutar as narrativas das plantas, ficando, assim, aquém da *fitografia*.

Embora os textos literários sobre a Amazônia reproduzam frequentemente representações banais da região, a literatura conseguiu, em alguns casos, ir além de lugares-comuns sobre a flora local, permitindo entrever uma literatura *fitográfica*. Nas páginas finais deste artigo, analisarei o chamado “romance da selva” que floresceu na primeira metade do século vinte. Apesar de ainda devedoras de esquemas prévios de representação da Amazônia, algumas destas narrativas desbravaram terreno novo na descrição de uma floresta ativa, muitas vezes senciente, e que, mais do que qualquer um dos protagonistas humanos, surge como personagem principal dos textos.

É certo que muitos “romances da selva” herdaram elementos do tropo do “inferno verde”: a maioria destes textos narra as desgraças dos viajantes e, em especial, dos trabalhadores atraídos para a Amazônia durante a corrida à borracha de finais do século dezanove e inícios do século vinte. No entanto, o “inferno verde” retratado nesses textos é, em grande parte, produzido pelo ser humano. A vida na floresta é infernal devido à exploração da mão-de-obra, que reduz os trabalhadores, muitos deles migrantes de outras regiões, a uma condição de semi-escravatura, sendo forçados a dar a vida pelo enriquecimento dos senhores da borracha. Em vez de vítimas da floresta, muitos personagens são presas de uma versão impiedosa do capitalismo, desprovido de quaisquer regras e proteções estatais. Estes romances podem, portanto, ser lidos como uma crítica da modernização que, por vezes, antecipa os discursos ambientais de um período posterior.

Outra razão para discutir o “romance da selva” no contexto da *fitografia* é a sua representação da Amazônia como uma “fronteira,” uma área de *anomia* onde tudo pode acontecer, à semelhança de outros espaços liminares como o “Oeste Selvagem” americano do século dezanove. Praticamente intocado por limitações impostas por normas sociais ou pelas autoridades políticas, este território torna-se um terreno fértil para a experimentação. Como zona limítrofe entre a sociedade humana (ocidental) e a floresta, a “fronteira” permite um encontro em que os pressupostos e preconceitos que regem as relações entre humanos e mais que humanos ainda não se enraizaram.

A noção da Amazónia como “fronteira” liga-se a outro tema-chave do “romance da selva,” nomeadamente o desejo de regresso à natureza. Em muitos destes textos, os protagonistas deixam uma grande cidade e penetram na selva, percurso que faz lembrar o enredo de *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad, que pode ser considerado um precursor do género. Apesar de a vegetação amazónica nem sempre oferecer às personagens principais a comunhão idílica com a natureza que almejavam, os protagonistas deparam-se com um ambiente que lhes é completamente estranho, uma experiência que revela a inscrição do mundo vegetal no centro da existência dos protagonistas.

*La Vorágine*, publicado em 1924 pelo romancista colombiano José Eustasio Rivera, é um romance de selva por excelência. O seu enredo começa com o protagonista, Arturo, narrador na primeira pessoa, a ser forçado a deixar a sua cidade natal, Bogotá, para se encontrar, primeiro, nas planícies colombianas e, na segunda parte do texto, nas profundezas da Amazónia, seguindo o percurso da cidade para a selva típico destas narrativas. Mas o enredo evolui progressivamente de um confronto bastante convencional do ser humano com a natureza para uma apreciação mais profunda da floresta amazónica que, a certa altura, parece falar pela sua própria voz, mediada *fitograficamente* pelo texto.

À medida que Arturo e os seus companheiros vão penetrando no ambiente misterioso da selva, o personagem principal vai-se sentindo preso (“Oh selva, casada com o silêncio, mãe da solidão e das brumas! Que destino maligno me aprisionou entre as tuas paredes verdes?”, Rivera, 2011, p. 155), mas também seduzido pela floresta. Os momentos mais reveladores de comunhão entre os homens e a vida vegetal que os rodeia acontecem quando os membros do grupo sofrem de febre. Em estado de delírio, quando os constrangimentos da razão e da lógica se afrouxam, aproximam-se do ser da floresta e relatam as suas extraordinárias visões:

[Pipa] falava das árvores da floresta como gigantes paralisados que à noite se chamavam uns aos outros e gesticulavam... Queixavam-se da mão que as marcava, do machado que as derrubava. Estavam condenadas a brotar, a florescer, a crescer, a perpetuar a sua formidável espécie não frutificada, não fecundada, não compreendida pelo homem. (Rivera, 2011, p. 179)

Pipa, um dos companheiros de Arturo, reproduz no seu monólogo a voz das árvores falantes, um tema comum na religião e na literatura, que se queixam da destruição trazida àquela terra pela ganância humana e da sua incapacidade de comunicar as suas aspirações aos seres humanos. As alucinações de Pipa continuam, oferecendo um vislumbre de um futuro sem humanos na terra:

Pipa entendia as vozes amargas [das árvores], ouvia que um dia elas iriam cobrir campos, planícies e cidades, até que o último vestígio do homem fosse apagado da terra, até que por toda a parte ondulasse apenas uma massa de folhagem rasteira, como nos milénios do Génesis, quando Deus ainda flutuava no espaço numa nuvem carregada de lágrimas. (Rivera, 2011, p. 179)

O homem febril entrelaça visões de uma proliferação indomável da vegetação amazónica com os receios da humanidade de ser substituída por plantas que dominarão as cidades nos longos tempos após a extinção dos humanos. O autor evoca uma flora neo-paradisiaca, liberta da devastação causada nas florestas pela atitude destrutiva dos seres humanos, uma visão *fitográfica* de uma futura Idade de Ouro da vida das plantas que é simultaneamente sedutora e assustadora.

O encontro entre a presença avassaladora da flora amazónica e a capacidade humana de interpretar as inscrições imponentes da floresta, de modo a exprimi-las artisticamente, também surge quando o protagonista Arturo se dirige diretamente à selva para descrever a profunda impressão que esta lhe causou:

Deuses desconhecidos falam em voz baixa, sussurrando promessas de longa vida às tuas árvores majestosas, árvores que foram contemporâneas do paraíso... A tua vegetação é uma família que não se trai a si própria. (Rivera, 2011, p. 155-156)

Cada planta é abordada por uma voz divina, semelhante ao *daemon* socrático, que articula a sua *signatura* específica e o seu enredamento com os seus familiares, os outros seres vegetais que habitam a floresta. Mas esta linguagem quase-animista das coisas, por mais mágica que possa parecer, remete para a existência concreta das árvores e para o seu enraizamento na terra:

Tu [a selva] partilhas até da dor da folha que cai. A polifonia das tuas vozes ergue-se como um coro que lamenta os gigantes que se despenham na terra; e em cada brecha que se abre, novas células germinativas apressam a sua gestação. Possuis a austeridade de uma força cósmica. Encarnas os mistérios da criação. (Rivera, 2011, p. 156)

As plantas reagem às suas transformações físicas como a queda de uma folha ou o abate de uma árvore; as suas vozes não são senão uma inscrição no meio ambiente que o narrador do romance traz à luz na sua prosa.

Arturo regressa à “polifonia de vozes” da floresta quando reflecte sobre a sensação das plantas, mais adiante no romance. O narrador afirma: “A vida vegetal é uma coisa sensível, cuja psicologia ignoramos. Nestes lugares desolados, só compreendemos a sua linguagem através de pressentimentos” (Rivera, 2011, p. 273). O protagonista não só reconhece a senciência das plantas, como também se apercebe de que elas partilham uma linguagem que os humanos só conseguem reconhecer de forma imperfeita. O narrador apercebe-se de que as plantas contam as suas próprias histórias e esforça-se por colocá-las por escrito. Noutro ponto do texto, Arturo, aqui enunciando claramente as suas especulações como *alter ego* do autor, menciona como a linguagem da floresta inspirou as suas actividades literárias: “Que cidades? Talvez a fonte de toda a minha poesia estivesse nos segredos das florestas virgens, nos cuidados das brisas suaves, na linguagem desconhecida de todas as coisas” (Rivera, 2011, p. 124). Nos seus momentos mais instigantes, *La Vorágine* consegue entretecer a “linguagem secreta de todas as coisas” e os “segredos da floresta virgem” numa narrativa com a qual os seres humanos se conseguem relacionar, numa *fitografia* que enuncia a inscrição das plantas na literatura.

Em jeito de conclusão, é altura de perguntar: “Pode a Amazónia escrever?” A resposta passa por ler as obras literárias como espaços de inscrição, onde encontramos traços da linguagem vegetal. Isto não significa que abandonemos totalmente a nossa perspectiva humana, esforço que, de qualquer forma, estaria condenado ao fracasso. No entanto, na esteira de *La Vorágine* de Eustasio Rivera, exige-se que alarguemos os nossos horizontes humanos e que os tornemos suficientemente amplos para acolher os nossos *outros*, animais e vegetais. A literatura oferece-nos um vislumbre de como poderão ser as narrações da Amazónia e exprime a assinatura própria da flora, impressa nos textos. Embora não seja uma linguagem *de* plantas, a escrita literária pode tornar-se sobre-humana – ou sub, ou supra, ou além-humana – ou, melhor ainda, pode deixar transparecer o mais que humano e os traços da arqui-escritura *fitográfica*. Cabe-nos aprender a escutar e a interpretar esta *fitografia*.

## Referências

- Arnold, David. “‘Illusory Riches’: Representations of the Tropical World 1840-1950”. **Singaporean Journal of Tropical Geography** 21.1, p. 7-11, 2000.
- Benjamin, Walter. “On Language as Such and on the Language of Man.” in **Selected Writings**. Vol. 1, 1913-1926. ed. Marcus Bullock e Michael W. Jennings. Cambridge, MA, e Londres, UK: The Belknap Press of Harvard University Press, 1997.
- Böhme, Jakob. **The Signature of all Things**. Londres e Nova Iorque: J. M. Dent & Sons e E. P. Dutton, 1912. <http://jacobboehmeonline.com/>. Consultado a 27 de Maio de 2015.

- Conrad, Joseph. Heart of Darkness. **Blackwood's Magazine**, n. 1000, v. CLXV. Edimburgo, 1899.
- Cunha, Euclides da. **Um Paraíso Perdido: Reunião de Ensaio Amazônicos**, ed. Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- Derrida, Jacques. **Of Grammatology**. Tradução de Gayatri Spivak. Baltimore, MD e Londres, RU: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Foucault, Michel. **The Order of Things**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002.
- Goethe, Johann Wolfgang von. **The Metamorphosis of Plants**. Cambridge, MA e Londres, RU: The MIT Press, 2009.
- Heil, Martin e Karban, Richard. "Explaining Evolution of Plant Communication by Airborne Signals". **Trends in Ecology and Evolution** 25, p. 137-144, 2010.
- Heil, Martin e Ton, Jurriaan. "Long-distance Signalling in Plant Defence". **Trends in Plant Science** 13, p. 264-272, 2008.
- Hemming, John. **Tree of Rivers: The Story of the Amazon**. Londres: Thames & Hudson, 2008.
- Lévinas, Emmanuel. **Totality and Infinity: An Essay on Exteriority**. Tradução de Alphonso Linis. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 2001.
- Marcone, Jorge. "Nuevos descubrimientos del gran río de las Amazonas: la 'novela de la selva' y la crítica al imaginario de la Amazonía". **Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales**, 8.16, p. 132, 2000.
- Marder, Michael. **Plant Thinking: A Philosophy of Vegetal Life**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.
- Marder, Michael. "To Hear Plants Speak," in **The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature**. Ed. Patrícia Vieira, Monica Gagliano, e John Ryan, 2017.
- Rivera, José Eustasio. **The Vortex**, Tradução de Earle K. James. Bogotá: Panamericana Editorial, 2011.
- Roosevelt, Theodore. **Through the Brazilian Wilderness**. Project Gutenberg, 2004,  
<http://www.gutenberg.org/ebooks/11746>. Consultado em 23 de Junho de 2014.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" in **Marxism and the Interpretation of Culture**, ed. Cary Nelson e Lawrence Grossberg. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, p. 271-313, 1988.
- Stepan, Nancy Leys. **Picturing Tropical Nature**. Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press, 2001.
- Vieira, Patrícia. **Seeing Politics Otherwise: Vision in Latin American and Iberian Fiction** (Toronto: University of Toronto Press, 2011).